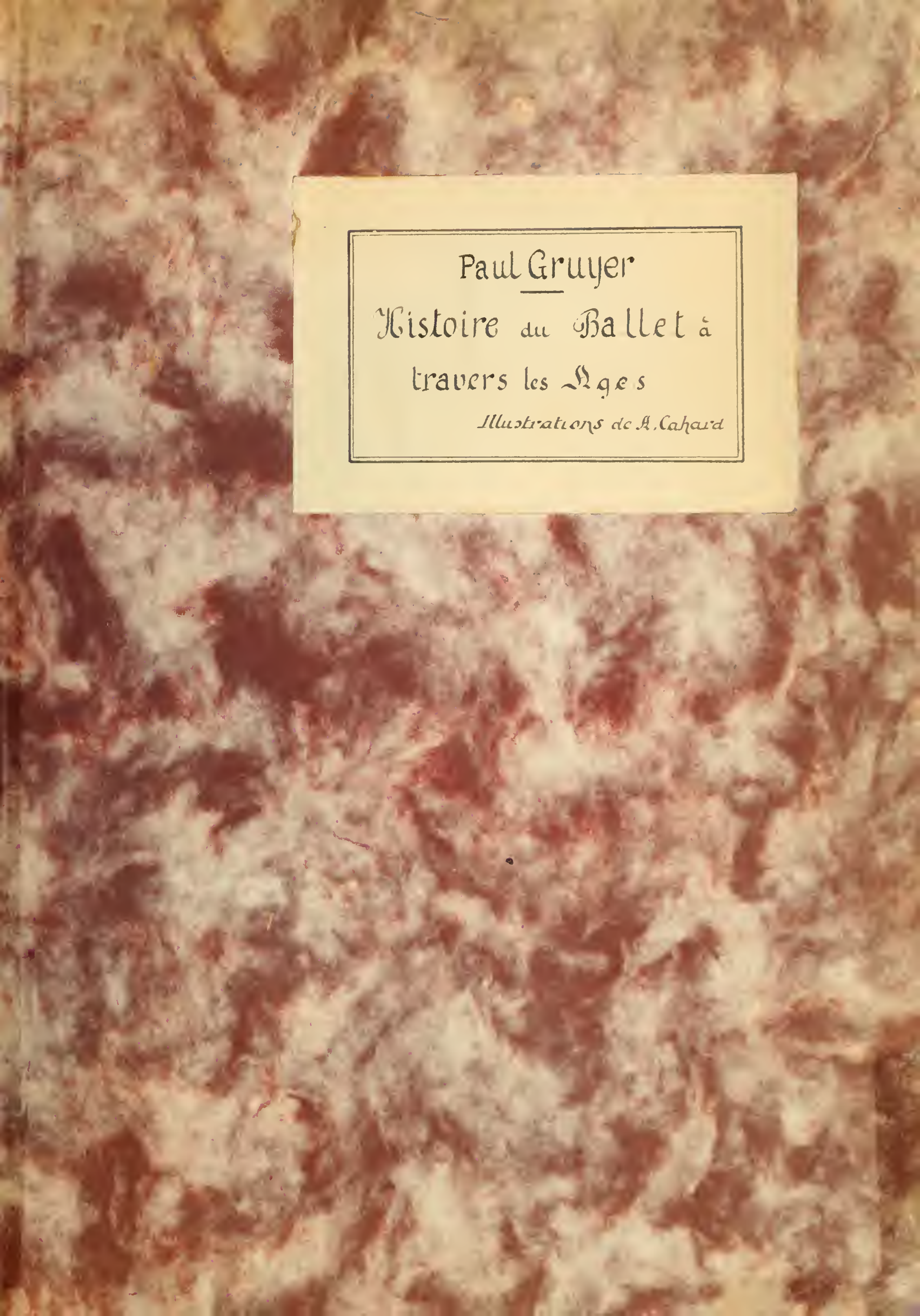


Gruyer, Paul
Le Ballet a travers les ages


Paul Gruyer
Histoire du Ballet à travers les Ages
Illustrations de A. Cahard





Le fait de danser est un des traits qui distinguent l'homme des autres bêtes. « Tous les animaux se remuent, sautent, pour montrer leur joie; l'homme seul le fait en cadence, » a dit Platon; ou, du moins, si les animaux dansent, tels les ours, ce n'est pas spontanément et pour leur plaisir personnel, mais parce que l'homme le leur a appris, et à coups de bâton. D'où l'on peut dire qu'en ce bas monde nous seuls nous dansons; c'est, à l'état sauvage, une des principales supériorités du nègre sur le gorille.

L'homme a toujours dansé. « Les écrivains, dit Lucien, t'apprendront que la danse date de l'origine de l'univers, et qu'elle est aussi ancienne que l'amour. » Cette danse a pris des formes diverses selon les temps, les lieux, le caprice, le caractère et l'âge des peuples. Un jour, l'idée est venue à un certain nombre de gens qui dansaient isolément de se réunir, de faire concorder ensemble leurs danses, de former avec elles des figures, de donner à ces figures un sens symbolique, et cela a produit ce que nous appelons aujourd'hui le Ballet.

Mais notre ballet actuel n'est qu'un type spécial et restreint, une dégénérescence ;

c'est là un point à bien établir. D'abord ce n'est plus qu'un spectacle indifférent en soi, que nous donnent des gens gagés dont c'est le métier; ensuite c'est simplement l'union de la mimique dansante et muette et de la musique. Or ce fut longtemps et presque partout une chose bien plus compliquée, non seulement spectacle théâtral, mais aussi œuvre religieuse, sacrée, et devoir social pour les plus dignes et les plus belles. En outre, le chant y était intimement lié, et, avec le chant, la poésie lyrique, car autrefois l'on ne chantait pas seulement ce qui ne vaut pas la peine d'être entendu.

La danse, par cette union intime, jadis surtout, avec la vie, par son universalité, est une des expressions les plus spontanées d'un temps ou d'un pays; à plus forte raison le ballet, par son caractère symbolique. De sorte que suivre les ballets à travers les âges et la civilisation est presque faire l'histoire de ces civilisations, de leurs fables, de leurs croyances, de leurs mœurs, de leur esthétique, de tout ce que l'on appelle de ce mot vague : le génie d'un peuple. D'où l'intérêt du sujet; mais sujet si vaste que nous ne pouvons avoir ici la prétention de l'épuiser, ni même de le parcourir en entier. Nous nous efforcerons seulement, ayant pris quelques points typiques, d'être le plus précis possible; nous laisserons, le plus souvent que nous pourrons, parler les contemporains qui ont vu, et, si nous ne disons pas tout ce qui fut, nous tenterons de ne rien dire qui n'ait pas été.

I

L'ANTIQUITÉ

L'ÉGYPTE

L'antiquité eut une vénération : l'Égypte. La Grèce se prosternait devant elle comme devant sa mère, mère de sa civilisation, de sa religion et de ses mythes; Rome, qui la méprisa d'abord, finit par partager cette admiration pour la terre chérie d'Isis et d'Osiris, et, cinq siècles après Hérodote, Apulée n'avait pas pour elle et ses « sublimes » mystères assez d'épithètes admiratrices.

Parmi les choses où l'Égypte avait précédé les autres peuples est l'étude de l'astronomie, et de l'astronomie naquirent les premiers ballets. « Le chœur des astres, la conjonction des planètes et des étoiles fixes, leur société harmonieuse, leurs admirables concerts sont le modèle de la première danse » (Lucien, *De la danse*).

C'étaient de véritables ballets que ces danses astronomiques, ballets sacrés, réglés par les prêtres, et qui étaient à la fois un enseignement et une adoration. Où se dansaient-ils? Dans les temples, sans doute, dans les enceintes intérieures à ciel ouvert entourées de la forêt des colonnes palmées, sur les terrasses dominant les villes, et la nuit, sous la voûte bleue criblée d'étoiles, en face de la grande lune. Ils représen-

taient le système céleste selon qu'on le concevait jadis, et tel que nous l'a transmis le bas-relief zodiacal sculpté sous les Ptolémées, dont un moulage est au Louvre.

Au centre de la figuration était l'autel avec l'image du Soleil, milieu du monde, ou la figure d'un Chacal, appelé généralement : Guide des chemins célestes. Deux grands cercles de danseurs et de danseuses l'entouraient, représentant d'abord le Cercle zodiacal, dont tous les Signes se suivaient en spirale, du Lion jusqu'au Cancer, puis les trente-six Décans, Génies présidant aux trente-six décades de l'année. Extérieurement à ce cercle se tenaient quatre femmes debout, représentant les Quatre Points cardinaux, lesquels sont censés soutenir le ciel à l'aide de huit Horus à tête d'épervier. Dans le Cercle zodiacal dansaient les cinq Planètes, représentées par cinq personnages le sceptre à la main, puis, disséminées dans les deux cercles, toutes les autres Constellations : Sirius, représenté par une vache couchée dans une barque, avec une étoile sur la tête et le Signe de la vie pendant au cou; devant Sirius, un personnage qui portait un sceptre et une couronne, avec un fouet sur l'épaule, était l'âme d'Osiris; puis la Déesse à tête d'hippopotame (la Nourrice ou la Grande Mère) avec sa longue mamelle et un glaive; Nakht, ou le Vainqueur, avec une masse d'armes; le Grand Serpent coiffé du diadème; un groupe de Huit Coupables liés ensemble, etc.

Tous ces personnages, hommes et femmes, devaient porter des masques figurant des têtes d'animaux. Des chanteurs et des chanteuses chantaient des hymnes à la gloire du Dieu créateur et de l'harmonie des sphères, tels que les hymnes admirables d'Orphée : « Astres! lumières flamboyantes! signaux luisants de l'Ouranos! je vous invoque d'une voix chaste, vous et les Génies du firmament courbe.— Astres étincelants du monde, compagnons bien-aimés de la nuit, qui parcourez dans vos orbites immenses tous les creux de l'Ouranos! — Peuple inquiet, toujours vague et voyageur, peuple nocturne épars sur le manteau sombre des nuits, flammes scintillantes, joyeuses et vigilantes, — Je vous invoque pour les Mystères sacrés de votre culte; faites briller une lueur favorable aux sacrifices par lesquels nous vous adorons. »

Quant au mouvement du ballet, il s'exécutait en rond, d'abord de droite à gauche, selon le mouvement des cieux, du levant au couchant, puis de gauche à droite pour représenter la marche des planètes. Enfin, un temps d'arrêt représentait l'immobilité de la Terre. De ces trois mouvements serait venue la marche des chœurs dans les tragédies : strophe (droite à gauche); antistrophe (gauche à droite); épode (réunion, arrêt

Cette danse était, on le conçoit, d'un rythme très majestueux et lent. C'était, comme à toute danse religieuse, un honneur d'y prendre part, tandis que, comme amusement, la danse était proscrite en Égypte, pays où la morale d'État était très sévère et considérait cet art comme pernicieux aux mœurs. Nous retrouverons à la Renaissance, en France, des ballets astronomiques, mais ce ne sera plus qu'un spectacle purement théâtral.

Pour en finir avec l'Égypte, si la danse profane y était interdite, il y avait assez de danses sacrées et dont le caractère nous semblerait fort profane, pour satisfaire les plus passionnés dans cet art, car l'on dansait à toutes les fêtes, qui étaient nombreuses — fêtes pour la pleine Lune, pour le Soleil, pour Apis, etc. — Les instruments de musique accompagnant la danse étaient d'ordinaire les tambours, les sistres, les flûtes et les grandes harpes. Les danseuses étaient nues, avec un cercle d'or à la ceinture, ou vêtues d'une robe transparente.

* * *

L'HELLADE



L'amour sans bornes des Hellènes pour la beauté plastique de l'être humain, pour tout ce qui pouvait contribuer à la développer, à la faire valoir, éleva la danse, c'est le cas de le dire, à la hauteur d'une institution sociale. Le ballet fut de bonne heure connu, et nous en trouvons de nombreuses descriptions dans Homère, c'est-à-dire presque aux temps préhistoriques. Mais, nous le répétons, c'était quelque chose de bien plus complexe que nos ballets modernes; non seulement la pantomime en était souvent beaucoup plus compliquée et beaucoup plus savante, mais le chant y était intimement lié à la danse. Un « chœur » était à la fois un chœur de danseurs et de danseuses et un chœur de chanteurs et de chanteuses. Il y avait, en outre, bien distincts, quoiqu'ils se mêlassent parfois, le ballet liturgique et le ballet profane.

Les premiers ballets liturgiques semblent avoir été dansés en Phrygie par les Corybantes, en Crète par les Curètes. On sait que Cybèle leur avait confié Zeus à sa naissance pour le soustraire à la gloutonnerie de Kronos qui dévorait ses enfants; elle leur avait enseigné à danser autour de lui avec des cris bruyants pour étouffer les vagissements du bébé, afin que Kronos, à qui l'on servait à sa place un plat de cailloux, ne l'entendit pas. Aussi cette danse sacrée représentait-elle le berceau de l'enfant et ses sauveurs, exécutant leur pantomime bruyante avec chants et musiques. Bientôt arriva d'Égypte en Hellade le culte de Dionysos, Osiris chez les Égyptiens, Bacchus chez les Romains, Dieu du vin et de la joie, Dieu bienfaisant et civilisateur, car le rire qu'il personnifie et va porter jusqu'en Inde, monté sur une panthère, entouré de son cortège de Faunes, de Satyres et de Nymphes dansantes, est la victoire de la vie et de la lumière sur la sombre barbarie qui ne rit point. Aussi son culte fut-il entre tous un culte de danses dont le sujet était tout trouvé dans cette marche triomphale et dans les innombrables aventures amoureuses et autres qui lui arrivèrent dans ses voyages. C'était même un thème si riche qu'il perdit rapidement son seul caractère liturgique pour devenir avec toutes sortes de variations un thème à danses et à ballets pour les représentations et les fêtes publiques et privées. A la tête d'un ballet bachique, Alexandre le Grand brûla Persépolis, la ville sainte des Perses, et nous verrons à Rome Messaline célébrer par un ballet bachique ses noces avec Silius. Nous ne nous étendrons pas sur tous les ballets



liturgiques qui se pouvaient danser en l'honneur de toutes les divinités du paganisme hellénique : il nous suffira de dire qu'il n'y avait pas de fêtes religieuses sans danses, et que ces danses se rapportaient à quelque fait saillant de l'histoire de la divinité qu'on honorait ; nous en prendrons un exemple dans le culte d'Aphrodite. Parmi les fêtes célébrées en l'honneur de cette déesse était celle d'Adonis, le beau chasseur qu'elle aimait et suivait à travers forêts et montagnes. Un jour, un sanglier le tua, et de son sang naquit l'anémone ; mais tous les douze mois il remontait de l'Hadès à la lumière du soleil pour revivre momentanément leur amour. Au milieu des danses de cette fête se mimaient les personnages des deux amants, et une chanteuse accompagnait le spectacle en le décrivant avec sa mise en scène : « Déesse de l'amour, toi qui règnes sur les prés fleuris de Golgos et d'Idalie, et sur le sommet de l'Eryx, Aphrodite dont les faveurs sont plus précieuses que

l'or, pour toi Adonis, après douze mois révolus, quitte les sombres bords et revient plus charmant que jamais, conduit par les Heures tardives... Par terre sont étendus des tapis plus précieux que ceux de Milet et de Samos, des tapis plus doux que le sommeil; Aphrodite repose sur la pourpre, près d'elle un autre lit est dressé pour le bel Adonis aux doigts de rose... Jouis maintenant, ô Déesse, des caresses d'un époux si cher; demain, au point du jour, lorsque la terre s'humectera des pleurs de l'aurore, nous le porterons en grande pompe sur la rive où se brisent les vagues écumantes; là, les cheveux épars, la robe flottante et le sein découvert, nous ferons retentir les airs de nos chants solennels. » Le lendemain, en effet, les danses et les chants joyeux se changeaient en danses et en chants funèbres; Adonis était mort et retournait au royaume noir. Une procession dansante portait son image au bord de la mer et la lançait dans les flots.

La fête que décrit ainsi Théocrite se passe en Égypte, à Alexandrie, mais dans une Égypte tout hellénique; on remarquera seulement que le texte ne dit pas expressément si les personnages d'Adonis et d'Aphrodite étaient représentés par des êtres vivants, ou si c'étaient de simples images. L'une et l'autre supposition sont également possibles, mais il est de toute probabilité que des acteurs les mimaient ailleurs, sinon dans l'exemple présent.

Parmi les ballets non liturgiques, les uns étaient liés à la religion, comme les ballets funèbres et les ballets nuptiaux; d'autres étaient purement civils, comme les ballets militaires englobés sous le nom général de danses pyrrhiques. La danse pyrrhique simple qui se pratiquait partout était l'exercice militaire des Hellènes; au son de la musique, on apprenait en cadence, et tout en chantant, à manier le glaive, à se protéger du bouclier. Les Éthiopiens même dansaient la pyrrhique avec, autour de leur tête, un soleil de flèches. Mais souvent c'était un véritable ballet figuratif : « On soupa, couché sur des lits de feuillage, et l'on but dans des coupes de corne qu'on trouvait dans le pays. Quand on eut fait des libations et chanté le pæan, des Thraces se levèrent d'abord et dansèrent tout armés au son de la flûte. Ils sautaient très haut avec agilité, tenant en main leurs sabres nus et s'en escrimant. Enfin l'un des danseurs frappa l'autre, et tout le monde crut qu'il l'avait tué; mais ce n'était qu'une feinte inoffensive. Les Paphlagoniens jetèrent un grand cri. Le vainqueur, ayant dépouillé son adversaire des armes qu'il portait, sortit en chantant » (Xénophon, *Anabase*). Nous arrivons ainsi au ballet tel que nous le concevons aujourd'hui, mais toujours, par exemple, avec le chant en plus.

Enfin il y avait le ballet théâtral exécuté par le chœur tragique ou comique. Ainsi dans le « Prométhée enchaîné », lorsque le Titan est cloué sur son rocher, un ballet de Néréides descend du ciel pour le consoler; de même dans Aristophane nous avons des ballets grotesques et fantaisistes comme celui du Chœur des Grenouilles chantant Brékékécoax autour de la barque de Caron, ou le ballet des Oiseaux dans la pièce de ce nom. Plus tard l'on fit des représentations uniquement de ballets, soit chez des particuliers à l'issue des festins, soit sur le théâtre. Nous y reviendrons dans la Grèce devenue romaine après la conquête.

Maintenant, par qui étaient dansés ces ballets?

Par tout le monde. Tout le monde dansait en Hellade, hommes, Héros, Demi-Dieux, Dieux eux-mêmes, de l'un et de l'autre sexe, jeunes et vieux. Les Muses, Apollon, Zeus lui-même et le sage Socrate dansaient, jusqu'aux magistrats et aux généraux. « La danse bachique est fort en honneur, dit Lucien, dans l'Ionie et dans le Pont... Là, les habitants, durant le temps fixé pour ces représentations, abandonnent toute autre affaire

et restent assis des journées entières à voir des Titans, des Corybantes, des Satyres et des Bergers. Les citoyens les plus distingués de chaque ville dansent eux-mêmes dans ces ballets, et non seulement ils ne rougissent pas de ces divertissements, mais ils s'en montrent plus glorieux que de leur noblesse, de leurs charges municipales et de la vertu de leurs aïeux. » Enfin la danse était exclue des concours publics comme une chose trop grande et respectable pour être soumise à ces sortes d'examens ; les esclaves étaient exclus des chœurs, et les citoyens qui en faisaient partie ne devaient pas le service militaire. La danse servait même à apprendre la philosophie, et l'on faisait des ballets de chevaux. « Or les Cariens, dit Athénée, apprenaient à leurs chevaux à danser au son de la flûte pendant leurs festins. Le général ennemi se fit donc acheter une joueuse de flûte dans la Carie; elle apprit à plusieurs musiciens les airs connus des Cariens, et, lorsque les deux armées se trouvèrent en présence, à peine le chant des flûtes eut-il commencé que les chevaux des Cariens se dressèrent sur leurs pieds de derrière et se mirent à danser. Toute leur force était dans leurs chevaux, et ils furent de la sorte vaincus. » Seulement les femmes honnêtes ne dansaient pas sur le théâtre; le personnel féminin des chœurs était recruté parmi les danseuses de profession, et les premiers rôles mimés et dansés par des hommes — usage constant dans toute l'antiquité et que nous retrouverons à Rome. « Lorsque le doux Bathylle danse la Léda..., » dit Juvénal. L'un des grands bonheurs de l'empereur Héliogabale était de jouer dans le ballet « le Jugement de Pâris » le rôle d'Aphrodite. Soudain ses vêtements tombaient et il apparaissait dans le costume de la déesse sortant de l'onde.



ROME

Nous arrivons aux Romains, peuple, à tort ou à raison, antipathique entre tous, symbolisé par la hache du licteur, comme la Prusse par la schlague du caporal, et qui pourtant eut l'incontestable grandeur de la force et de la puissance; il eut sa place et son utilité dans l'histoire de la civilisation, car il fit la police du monde et servit de trait d'union entre l'Hellade et nous.

L'Hellade était artiste jusqu'à la moelle des os; Rome le fut aussi peu qu'il est possible de l'être. Certes, quelques esprits d'élite, par le commerce et l'imitation de l'art hellénique, furent des artistes; mais ils demeurèrent une exception dans la nation; la masse du peuple romain fut toujours absolument rébarbative à tout autre art que celui du pugilat — non pas même parce qu'ils trouvaient là, comme les Hellènes, un développement de la beauté plastique du corps, mais pour l'unique plaisir de voir des nez écrasés, des yeux pochés et des jambes cassées. L'introduction du ballet à Rome est typique sous ce rapport.



« Lucius Anicius, général romain, ayant vaincu les Illyriens, donna des jeux publics à Rome pour célébrer sa victoire..., rapporte Polybe (livre 30). Il appela de la Grèce les plus habiles artistes pour construire un vaste théâtre dans le cirque.

« Il y fit paraître ensemble tous les plus habiles joueurs de flûte... Les ayant placés à l'avant-scène avec le chœur des danseurs, il leur ordonna de jouer tous en même temps.

« Déjà les danses s'exécutaient en mesure, et avec tous les mouvements convenables au rythme; mais il leur envoya dire que les airs

de flûte ne convenaient pas à son but et qu'il leur ordonnait de jouer la charge; comme ils ne comprenaient pas ce qu'on voulait dire, un des licteurs leur fit entendre par signe de se séparer pour revenir ensuite les uns contre les autres, afin de représenter ainsi un combat.

« Les joueurs de flûte ne l'eurent pas plus tôt compris qu'ils prirent un autre rythme et tout ne fut plus que confusion.

« En effet, ces chœurs changèrent de forme, transportant leur milieu aux extrêmités; les musiciens jouèrent des airs de flûte qu'on ne comprit plus, se séparèrent pour revenir tour à tour avec leurs instruments, les uns sur les autres; les diverses parties du chœur tâchaient d'en suivre et marquer la mesure par le bruit de leurs pieds, et, marchant en plusieurs groupes au milieu de la scène, se portaient les uns contre les autres, pour se retirer en tournant le dos.

« Bientôt un des acteurs du chœur, se retirant seul, se présenta en levant les bras, comme pour lutter contre un des musiciens qui vint précipitamment à lui : ce fut alors que les spectateurs jetèrent un cri général et que tout retentit du bruit qui était l'expression de la joie. Ces deux champions étaient encore aux prises, lorsque deux danseurs parurent à l'orchestre, au son de la symphonie; quatre pugiles y montèrent aussi au son des cors et des cornets; et tous luttant ensemble furent pour l'assemblée un spectable impossible à décrire.

« Quant aux tragédies, ajoute Polybe, je paraîtrais vouloir me moquer de mes lecteurs si je rapportais comment on les représenta » (Athénée).

Les beaux temps de l'Hellade étaient d'ailleurs passés aussi, car ces chœurs ramenés par le consul étaient tout composés de mercenaires, chanteurs et danseurs de métier.

Toutefois les Romains prirent rapidement goût à l'immoralité des danses helléniques. Déjà dans les Jeux floraux, lorsque le peuple le demandait, les danseuses laissaient, à un moment donné, tomber leurs voiles; bientôt des écoles de danse s'ouvrirent à Rome, il n'y eut plus de festin sans danses et ballets.

Puis l'Égypte et l'Asie furent conquises, et tout le luxe oriental, toutes ses orgies, avec leurs immenses figurations dansantes, vinrent à Rome.

Et quand le pouvoir passa aux mains d'un empereur, que tout l'univers ne sembla plus occupé qu'à divertir cet homme, on en arriva à ces spectacles insensés, grandioses pourtant, dont le tout formait les jeux de l'amphithéâtre. Les ballets avec leurs mimes y disputaient aux gladiateurs, aux naumachies et aux exhibitions de bêtes curieuses la faveur populaire.

Nous glissons sur les sujets scabreux de ces ballets joués, paraît-il, avec un réalisme surprenant; le nom de deux danseurs mimes est demeuré à la postérité, celui de Bathylle et de Pylade.

En dehors des ballets scéniques, les riches particuliers s'en donnaient chez eux, ainsi que l'empereur, dans leurs palais et dans leurs parcs; eux-mêmes y jouaient les principaux rôles. Tel fut le ballet bachique dansé par Messaline, femme de Claude, le jour de ses noces avec Silius. A l'issue de ce ballet, Silius fut, par ordre de l'empereur apprenant tout, décapité, et Messaline, qui s'était sauvée sur un tombereau d'ordures, tuée à coups d'épée dans les jardins de Lucullus.

BYZANCE



Le ballet byzantin procéda directement de celui du bas-empire romain, avec plus de faste encore, si c'est possible, avec la même impudeur effrontée et le même amour pour les Léda et les Pasiphaé. Théodora excellait, paraît-il, dans ces sortes de rôles et faisait la joie des spectateurs qui se pâmaient de rire dès que la future impératrice apparaissait sur la scène. Car sa figure n'avait rien de majestueux, au contraire; c'était une comique, quelque chose comme Judic ou Yvette Guilbert. Elle avait surtout, dit-on, une grimace irrésistible, mais elle se montrait dans une simplicité de costume évidemment exagérée.

Nous englobons Byzance dans l'Antiquité, quoique l'empire d'Orient ait duré jusqu'à la prise de Constantinople par les Croisés, quoiqu'il ait été un empire chrétien, ne l'oublions pas; mais ce fut en réalité un prolongement du bas-empire romain dans les temps modernes. Les jeux du cirque y étaient les mêmes au dixième siècle que ceux de Rome sous Néron; le christianisme ne changea rien à tout cela, ni l'éloquence des Pères de l'Église. Théodora était une impératrice très chrétienne, les empereurs dissertaient théologie, et l'on voyait des petits monstres de seize ans patriarches de Sainte-Sophie. Dieu sait quel lieu ils faisaient du Saint Lieu! Les cérémonies chrétiennes étaient selon un rite tout païen, et accompagnées de danses comme jadis celles de Jupiter ou de Bacchus: telle hier mimait Léda sur le théâtre, qui, le lendemain, menait dans l'église le chœur de danse des Vierges d'Israël venant au-devant de Saül vainqueur des Philistins ou de Jésus-Christ entrant à Bethléem.






ANDRE
1893

LE BALLET A TRAVERS LES AGES

II

LES TEMPS MODERNES

DE L'ANTIQUITÉ A LA RÉVOLUTION

I. — LE MOYEN AGE

C'EST par un chapitre sinistre que nous entrons dans les temps modernes. Le paganisme avait déifié la chair; le christianisme n'y vit plus qu'une pourriture et parvint à faire avec la danse, avec cette chose dont le mot seul sourit et chante à l'oreille, le cauchemar vivant, le cauchemar réel le plus épouvantable qu'imagination humaine puisse concevoir : la Danse macabre ou le Ballet des Morts.

L'antiquité, l'Hellade surtout, dans son admiration de l'être humain, avait en horreur toute difformité; aucun peuple n'a jamais eu comme les Hellènes l'aversion du laid pour le laid. On comprend dès lors qu'ils éloignaient d'eux toute idée de cadavre et de squelette; ils brûlaient les corps, et le mort, dans le feu qui purifie, s'envolait, fumée impalpable. Il n'en restait rien qu'un peu de cendre blanche. Aussi sur les stèles, sur les vases funéraires, les « lékitos », jamais un crâne, jamais une image répugnante; au lieu des tibias en croix et des yeux vides d'où tombent des larmes que le christianisme gravera sur ses tombes, c'est alors, sur la tombe d'une femme, cette femme telle qu'elle était dans sa jeunesse et sa beauté, ajustant sa robe, peignant ses cheveux en face de son miroir.

Lorsque les Hellènes eurent, comme le moyen âge, l'idée d'une évocation des trépassés, ce ne sont pas des squelettes qu'ils évoquèrent, mais des Ombres ayant l'apparence des êtres qu'elles furent jadis. Lisez dans le divin Homère, au chant VIII de l'Odyssée, la danse des morts, le défilé des fantômes pâles de ceux qui ne sont plus; quelle mélancolie belle à pleurer! au lieu de l'horreur des squelettes et des cadavres que le moyen âge va faire danser dans ses charniers.

On s'est obstiné à chercher dans l'antiquité l'origine de la Danse macabre chrétienne, c'est-à-dire de la danse du squelette et du cadavre; tous les savants vous rappelleront deux ou trois représentations de squelettes léguées par l'antiquité, ils vous citeront Hérodote (II, 78), Pétrone (*Satyricon*, XXXIV), Lucien (*Dialogue de l'Incrédule*). Mais ces allusions vont à l'encontre du but proposé, car nous voyons par elles que les païens ne regardaient le squelette et la mort que comme un excitant à jouir de la vie, qui est tout, avant d'être squelette soi-même : « Vois celui-ci, bois et tiens-toi joyeux, tel tu seras

après la mort. » — « Ainsi nous serons tous lorsque nous prendra l'Orcus; vivons donc, tandis que nous pouvons nous donner du bon temps. » Ce qui est, nous le répétons, le contraire exactement de l'idée philosophique chrétienne présidant à la Danse macabre du moyen âge : « Vois ce squelette; tu seras comme lui. Fais donc pénitence, et apprends par lui à mépriser la vie. »

La face du monde occidental avait en effet changé; le paganisme, son œuvre accomplie, avait disparu; les barbares, faisant leur fonction, avaient rétabli le chaos. Tout était à refaire, à refaire autrement, et par la religion, par l'autocratie sacerdotale, seule puissance morale possible sur les sociétés primitives; il faut le marteau de fer pour plier le fer. Ce paganisme avait fini dans une telle débauche de la chair que, pour rétablir l'équilibre éternel et par la loi de réaction, le christianisme fut la débauche de la charogne; une mythologie se forma aux sources judaïques d'Ézéchiel et d'Isaïe, une mythologie pétrie d'horreur — commune en ce point avec celle de la plupart des religions auxquelles nous avons vu le paganisme hellénique faire seul exception, — mais bien particulière et nouvelle en ceci qu'elle avait pour but d'exalter l'âme. La mort fut donc glorifiée, par la parole, par la peinture, par la sculpture, en tous lieux, de toutes les façons; on n'a pas idée des inventions macabres d'alors. Là c'est un moine qui, prêchant le soir dans une église, emmanche un crâne au bout d'un bâton, allume deux chandelles dans les deux orbites, et l'agite frénétiquement au-dessus de l'assemblée; c'est, au ballet ambulatoire de la Fête-Dieu d'Aix en Provence, la Mort qui, tout le long du cortège, va et vient avec une faux dont elle fait semblant de faucher les spectateurs; Charles-Quint se fera mettre vivant dans un cercueil, tandis qu'on dira sur lui les prières des morts. La mort était partout, le long des chemins où le vent balançait les squelettes pendus aux grands gibets, pendus aux arbres lorsqu'il n'y avait point de gibets; dans les champs pleins de cadavres couchés là par la guerre, la famine ou la peste qui se promenaient sans trêve sur la terre. Si bien que l'on croyait que la fin du monde était proche. Mais il arrivait aussi que l'on finissait par s'habituer tellement à tout cela qu'on n'y semblait plus faire attention; les charniers remplaçaient nos squares et nos promenades publiques.

Une des principales manifestations de cette fureur de représenter la mort fut le Ballet des Morts. Avec les reproductions peintes, sculptées et gravées, et les renseignements qui nous en restent, il est facile de se figurer assez exactement ce que pouvait être la représentation d'un de ces ballets, car c'était un vrai ballet, ayant son unité, un commencement, un milieu et une fin.

Imaginez des arcades basses de bois ou de pierre où sont des piles d'ossements rangées comme des cotrets; au-dessus sont des greniers bondés encore d'ossements; au milieu, un carré de plein air, planté de croix où sont les fosses communes. C'est un charnier. En temps ordinaire, des marchands de toute sorte étendent leurs étalages sous ces arcades; on y amène jouer les enfants. Mais aujourd'hui, jour de fête, la ville endimanchée se bouscule dans le milieu du charnier, tandis qu'on a fait évacuer les arcades où sera représenté le Ballet des Morts que l'on voit danser avec un plaisir toujours nouveau. Chacun grignote ses provisions en attendant l'heure; on a pris les enfants sur les bras pour qu'ils ne soient pas écrasés et qu'ils voient mieux; il y a du monde aux fenêtres de toutes les maisons qui ont la chance d'avoir vue sur le charnier. La fête se prépare dans la chapelle.

Rataplan plan! Un acteur déguisé en mi-cadavre, mi-squelette apparaît en tapant deux tambours plats qui lui sont accrochés sur le ventre; un autre le suit, qui tourne de



Un cimetière au quinzième siècle pendant la Danse macabre.

la vielle, puis un autre sonnant de la trompette, puis tout un orchestre verdâtre et décharné, soufflant de la flûte et du hautbois, pinçant de la guitare, raclant du violon, battant des cymbales; chaque musicien va s'accoter à un pilier. Le public ne se sent pas d'aise et le ballet commence.

Voici d'abord nos Premiers Parents vêtus de feuilles de figuier et tenant à la main la pomme fatale; ils pleurent amèrement et se désolent. Un Ange avec une épée garnie d'étoupe allumée qui est le glaive flamboyant de la Genèse est devant eux. Maintenant c'est la Mort, montée sur une rosse étique, un grand rasoir au poing pour couper les gorges; et derrière elle commence le défilé dansant des morts entrainant les vivants. L'Homme Noir ouvre la marche en soufflant dans son cor, et c'est à sa vue une grande hilarité et des quolibets sans fin sur la couleur de sa peau. Un cadavre le suit en sautelant; il donne la main à un homme qu'à son diadème, à son long manteau brodé d'or on reconnait pour un Empereur. L'Empereur donne l'autre main à un second cadavre qui tout en sautelant aussi, tire le Pape, la tiare en tête, puis c'est un Cardinal, puis un troisième cadavre, puis un Roi, et puis, un cadavre alternant toujours avec un vivant.

des Ducs, des Duchesses, des Comtes, des Comtesses, des Chanoines, des Curés, des Chevaliers, des Marchands, des Courtisanes, des Bourgeois, des Fous de cour, Cupidon, des Artisans, des Gueux, toute l'échelle sociale jusqu'à l'Hérétique et au Juif. La file fait maintenant le tour des arcades et se referme : la musique résonne, le public bat des mains, et la ronde s'ébranle. La voilà qui s'accélère peu à peu ; les cadavres tirent les vivants qui semblent résister, et le bastringue fait un bruit d'enfer. Ça tourne, tourne, tourne, et ça se met à chanter, à hurler; vite, plus vite, toujours plus vite ! La Mort galope en tête sur sa haridelle; on n'aperçoit plus qu'un tourbillon où chacun se distingue à peine à ses insignes. Jusqu'à ce que s'ouvre une grande trappe, symbole du tombeau, où chaque personnage fait successivement la culbute; à chaque tour il en tombe un, jusqu'à ce que tous y aient disparu au milieu des plaisanteries et des rires du public. Mais comme la Mort jouit de son triomphe, l'Ange du Seigneur apparaît soudain, la désarçonne et la terrasse. C'est la fin, l'apothéose.

Ce Ballet des Morts était au premier chef un ballet religieux, issu du dogme chrétien, inventé par le clergé chrétien, exécuté d'abord exclusivement par lui, avec des costumes à lui appartenant, et qui procéda toujours de lui, tout comme dans l'antiquité les ballets religieux de l'époque hiératique. Toute religion en effet, honora son Dieu par des danses, et il n'y avait nulle raison pour que le christianisme fît exception. Lorsque les Pères de l'Église, et les évêques durant tout le moyen âge, tonnèrent contre la danse, ce fut, il faut bien s'entendre, contre la danse profane exclusivement et en recommandant toujours comme œuvre pie la danse chrétienne. Toutes n'étaient pas, du reste, aussi lugubres que la Danse macabre, et la Danse de l'Ane, par exemple, était certainement plus joyeuse. Il n'y avait pas, à proprement parler, dit Magnin, de Fête de l'Ane particulière, mais à certaines fêtes de l'année, l'Ane jouait un rôle en souvenir de celui qu'il avait joué dans l'Évangile, ces jours-là; aux Rameaux surtout, et à Noël. C'est au douzième siècle que le baudet fut particulièrement honoré; amené dans l'Église au milieu d'une procession dansante, il était placé près de l'autel à côté de la plus belle fille du canton qui représentait la Vierge Marie. Le prêtre disait sa messe et la terminait en disant : Hi! han! cri que répétaient ensemble les assistants et le clergé.

Le « chœur » des églises surélevé en forme de théâtre pour la représentation des mystères reçut son nom des « chœurs » de danse qu'on y faisait figurer dans les ballets dont ils étaient entremêlés. Ces ballets représentaient tantôt les danses des Anges dans le Paradis et celles des Ames bienheureuses, ou bien quand le sujet du mystère était tiré de l'Écriture sainte, c'était par exemple le chœur des femmes juives allant au-devant de Judith, ou la danse lascive d'Hérodiade devant Hérode. Théodora devenue impératrice dansait dans ces ballets sacrés, et Élisabeth d'Angleterre, recevant François duc de Lorraine, lui « donna un soir à souper, où après se fit un ballet de ses filles qu'elle avait ordonné et dressé, représentant les Vierges de l'Évangile desquelles les unes avaient leurs lampes allumées et les autres n'avaient ni huile, ni feu, et en demandaient. Ces lampes étaient d'argent, fort gentiment faites et élabourées... La reine dansa, et de fort bonne grâce et belle majesté royale; elle l'avait et était lors en sa grande beauté et belle grâce » (Brantome, *Grands Capitaines. Le grand roi Henri II*).

Et avec ce ballet des Vierges sages et des Vierges folles nous arrivons à cette époque où, tandis que l'esprit religieux du moyen âge durait ainsi en Angleterre, une grande transformation s'opérait en France et en Italie, ouvrant la période appelée la Renaissance.





II. — LA RENAISSANCE

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE — LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Les mœurs avaient peu à peu changé. Dans les galas, le pourpoint de soie remplaçait la cotte de fer, la vie devenait moins âpre ; les guerres d'Italie accélérèrent le mouvement, et ce fut bientôt une universelle réaction contre tout ce qui avait été le moyen âge, réaction par le luxe, la mollesse, la débauche raffinée, par la remise en honneur dans les arts de l'antiquité païenne, de sa mythologie, de ses héros, de ses coutumes, de ses amours.

Cette influence fut grande sur les ballets qui devinrent l'ornement indispensable de toute fête, accompagnés toujours de chants. Nous donnerons comme bien typique un certain ballet que Bergonce de Botta, gentilhomme de Lombardie, offrit dans Tortone à Galéas, duc de Milan, et à Isabelle d'Aragon, sa nouvelle épousée.

Selon la mode antique, ce ballet eut pour prétexte le festin qu'il leur donna dans son palais. « Dans un magnifique salon entouré d'une galerie où étaient distribués plusieurs joueurs de divers instruments, on avait dressé une table tout à fait vide. Au moment où le Duc et la Duchesse parurent, on vit Jason et les Argonautes s'avancer fièrement sur une symphonie guerrière. Ils portaient la fameuse Toison d'or dont ils couvrirent la table, après avoir dansé une entrée noble qui exprimait leur admiration à la vue d'une princesse si belle et d'un prince si digne de la posséder » (Bonnet, II).

Puis ce fut Mercure qui chanta une cantilène dans laquelle il racontait qu'il venait de voler à Apollon gardant les troupeaux d'Admète un veau gras qu'il apportait sur un plat et dont il faisait hommage aux nouveaux mariés. Pendant qu'il le dépose sur la table,

trois quadrilles qui le suivent exécutent une entrée. Ensuite c'est Diane apportant sur un brancard d'or Actéon changé en cerf, puis Orphée, lequel pleurait sur le mont Apennin la mort d'Eurydice; mais, ayant appris ce beau mariage, pour la première fois il a séché ses larmes et est venu. Ensuite c'est Atalante et Thésée exécutant une chasse mimée se terminant par la mort du sanglier qu'avec leur suite ils déposent sur la table. Le reste des plats fut apporté par des Nymphes vêtues d'une gaze légère et conduites par Hébé; Vertumne et Pomone apportèrent les fruits, un ballet des Dieux de la Mer et des Fleuves d'Italie apporta les poissons. Enfin s'avancèrent Sémiramis, Hélène, Médée, Cléopâtre qui dansèrent des danses lascives et chantèrent les égarements de la passion; mais la Foi conjugale les fit chasser par une troupe de jeunes Amours qui les poursuivirent avec les flambeaux de l'Hymen tout allumés et mirent le feu à leurs voiles de gaze. Alors apparurent Lucrèce, Pénélope, Thomyris, Judith, Porcia, l'honneur de leur sexe, les grandes vertueuses, qui présentèrent à la jeune princesse les palmes de la pudeur.

Ne se croirait-on pas transporté en pleine Italie antique?

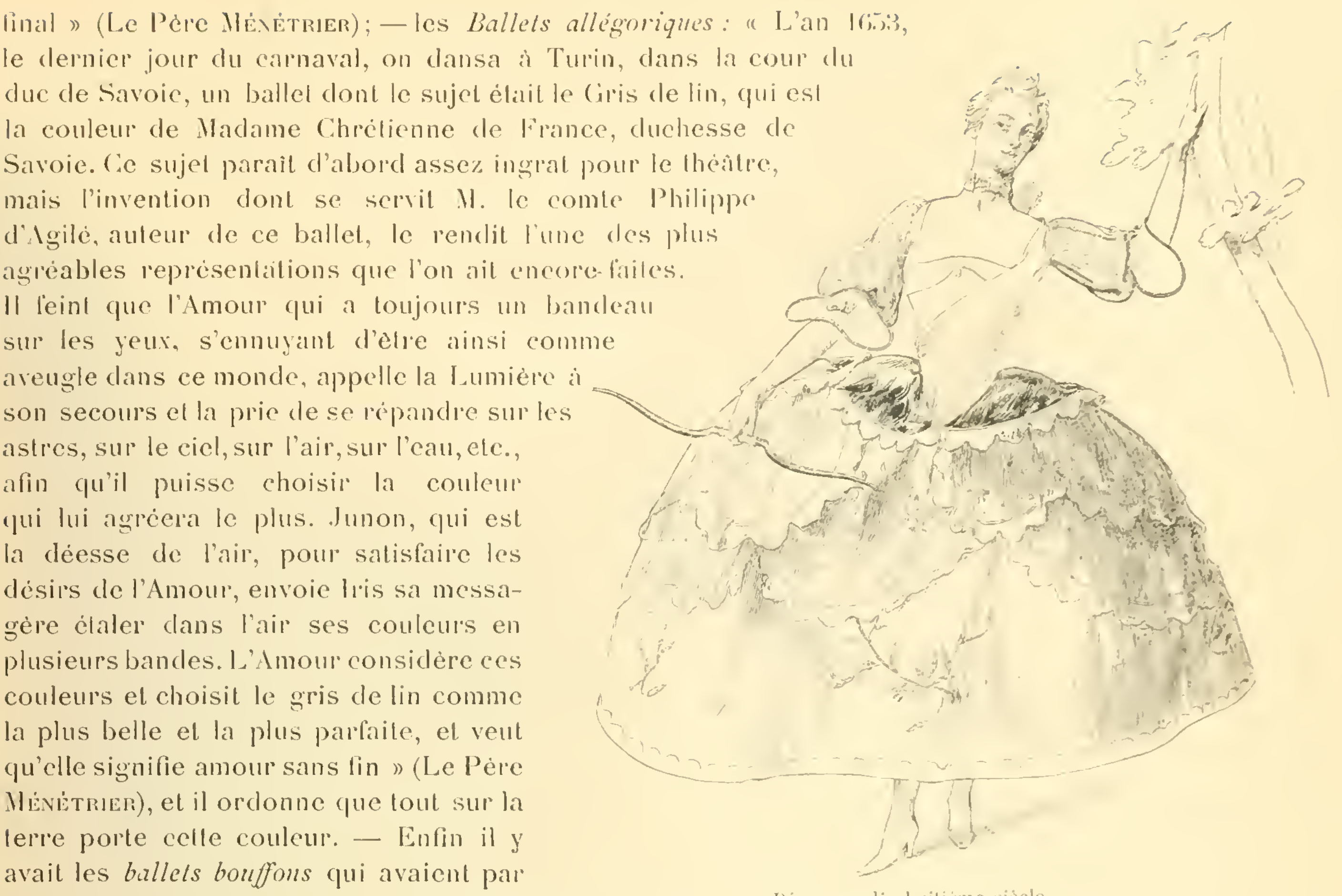
Le luxe de la mise en scène fut dès lors inouï; nous ne pouvons guère nous en faire idée. Il suffira de dire que les frais du *Ballet comique* de la reine célébré en 1582 à la cour de France lors du mariage du duc de Joyeuse et de Marguerite de Lorraine, belle-sœur du roi, montèrent à sept millions de notre monnaie : nous sommes loin de là dans nos ballets actuels.

Le même luxe, le même amour des ballets se continua sous tous les Valois; Henri IV s'y amusa comme pas un.

Ce fut la même chose encore sous Louis XIII et sous Louis XIV. On divisa les ballets en une foule de genres qui souvent d'ailleurs se confondaient; il y eut les *ballets historiques* qui représentaient par exemple le combat et l'histoire des Horaces, le siège et la prise de Troie, le siège et la prise de la Rochelle par le cardinal de Richelieu. « Les pensionnaires du collège de la ville de Reims dansèrent un ballet en réjouissance de la reddition de la Rochelle, dont le dessin, en forme de vieux roman, était : « la Conquête du char de la Gloire par le grand Théandre » (1628) (Le Père Ménétrier); — les *ballets poétiques ou fabuleux* dont les sujets étaient tirés de la mythologie païenne ou des romans de l'Arioste, des Aventures de Médor, de Roland, d'Angélique, etc. ; — les *ballets moraux* : « Entre les ballets moraux il n'en est guère de plus plaisant que celui de 1634, pour le jour de la naissance du cardinal de Savoie. Le sujet en était : la Vérité ennemie des Apparences et soutenue par le Temps. » Ce ballet commença par un chœur de Faux Bruits et de Soupçons qui précèdent l'Apparence et les Mensonges. Ils étaient représentés par des personnes vêtues en coqs et en poules, qui chantaient un dialogue moitié italien et moitié français, mêlé du chant des coqs et des poules. Après ce chant des coqs et des poules, la scène s'étant ouverte, on vit sur un grand nuage accompagné des Vents, l'Apparence avec des ailes et une grande queue de paon, vêtue d'une quantité de miroirs, laquelle couvait des œufs d'où sortirent les Mensonges pernicieux, les Tromperies et les Fraudes, les Mensonges agréables, etc. Les Tromperies étaient vêtues de couleur obscure avec des serpents cachés parmi les fleurs; les Fraudes vêtues de rets, en chasseurs, rompaient des vessies en dansant; les Flatteries étaient vêtues en singes; les Intrigues en pêcheurs d'écrevisses avec des lanternes à la main et sur la tête; les Mensonges ridicules étaient représentés par des gueux qui contrefaisaient les estropiés avec des jambes de bois. Le Temps, ayant chassé l'Apparence avec tous ces Mensonges, fait ouvrir le nid sur lequel l'Apparence couvait. On y voit une grande horloge à fable d'où le Temps fait sortir la Vérité, et rappelant les Heures, elles font avec elles le grand ballet



final » (Le Père Ménétrier); — les *Ballets allégoriques :* « L'an 1653, le dernier jour du carnaval, on dansa à Turin, dans la cour du duc de Savoie, un ballet dont le sujet était le Gris de lin, qui est la couleur de Madame Chrétienne de France, duchesse de Savoie. Ce sujet paraît d'abord assez ingrat pour le théâtre, mais l'invention dont se servit M. le comte Philippe d'Agilé, auteur de ce ballet, le rendit l'une des plus agréables représentations que l'on ait encore faites. Il feint que l'Amour qui a toujours un bandeau sur les yeux, s'ennuyant d'être ainsi comme aveugle dans ce monde, appelle la Lumière à son secours et la prie de se répandre sur les astres, sur le ciel, sur l'air, sur l'eau, etc., afin qu'il puisse choisir la couleur qui lui agréera le plus. Junon, qui est la déesse de l'air, pour satisfaire les désirs de l'Amour, envoie Iris sa messagère étaler dans l'air ses couleurs en plusieurs bandes. L'Amour considère ces couleurs et choisit le gris de lin comme la plus belle et la plus parfaite, et veut qu'elle signifie amour sans fin » (Le Père Ménétrier), et il ordonne que tout sur la terre porte cette couleur. — Enfin il y avait les *ballets bouffons* qui avaient par exemple pour titre : « la Vérité vagabonde sans feu ni lieu. » On voyait Médecins, Apothicaires, Avocats, Procureurs, Plaideurs, Capitans, Bourgeois, maltraitant tous à qui mieux mieux et repoussant une femme en haillons, pâle et maigre, qui est la Vérité, sans feu ni lieu (Cahusac, II, 103). Tout cela était fort amusant et bien plus varié qu'aujourd'hui.



Diane au dix-huitième siècle.

On remarquera que tous ces ballets n'étaient pas des spectacles payants dans les théâtres publics, mais qu'ils se donnaient chez les rois, chez les princes, chez les grands, à l'occasion de fêtes quelconques, naissances, mariages, réceptions d'ambassadeurs. Les plus grands personnages, hommes et femmes, les composaient souvent, les réglaient et y dansaient. Dans le Ballet comique de la reine susnommée, la reine et les princesses représentaient des Naïades et des Néréides, et toute la cour figurait dans les entrées. Henri IV figurait dans un ballet quand on vint lui apprendre la prise d'Amiens par les Espagnols, et le lendemain il partait en guerre. Chez certains, cet amour de figurer dans les ballets devenait du gâtisme. Ainsi le vieux duc de Nemours, podagre et goutteux, ne tenant plus debout, composa un ballet de Goutteux où il se fit apporter dans un fauteuil, et, une canne à la main, il y joua son rôle au naturel (Bonnet).

On comprend plus facilement Louis XIV faisant faire le *Ballet des Amours déguisés* qui figurait ses amours avec Mlle de la Vallière, et y dansant masqué. « Ce monarque figurait avec MM. le maréchal de Villeroy et La Rochefoucauld, et l'on peut dire qu'il l'emportait de beaucoup sur les autres, ayant passé pour le danseur le plus gracieux de son temps. » Ajoutons que lorsqu'il n'y avait pas assez de danseuses, des danseurs hommes se mettaient en femmes et faisaient des danseuses.

Cependant le ballet tendait à perdre de plus en plus son caractère de divertissement privé pour devenir spectacle public; l'Opéra naissait par le développement plus grand de la partie chantée.

Enfin, au dix-huitième siècle, le ballet et le chant se séparèrent complètement et Noverre fit le ballet d'action, le ballet bâtard tel que nous l'avons aujourd'hui, dans lequel la pantomime doit suffire à exprimer l'action, en un mot le ballet muet, formant un tout à lui tout seul.

Les sujets en demeurèrent les mêmes, mythologiques et héroïques. Noverre mit en ballet avec force embellissements l'*Horace* de Corneille, sous le titre : *Ballet des Horaces, ballet tragique en cinq parties*, que dansa M[lle] Vestris (21 janvier 1777). Au premier acte, Camille et Curiace se faisaient leurs adieux avant le duel fatal; au second, on assistait au combat donné par les trois frères contre les trois autres frères; au troisième, le triomphe d'Horace, les imprécations de Camille, et le meurtre de la malheureuse; au quatrième. Horace enfermé en prison dans les souterrains du Capitole reçoit la visite de son père et d'une certaine Fulvie, son amante, et apprend qu'il est pardonné par le roi; il se marie au cinquième acte, avec Fulvie.

Le danseur qui jouait le vieil Horace exprima par son geste : « Qu'il mourût! » et Camille par les siens : « Rome l'unique objet de mon ressentiment! » Cela devait être bien beau.

Mais où le dix-huitième siècle laissa le plus sa marque, c'est dans le ballet paysan et bocager, le ballet à la Watteau, à la Lancret, à la Boucher. Trianon dut assister en ce genre à de bien jolies fêtes sur ses pelouses gazonnées, le long de ses petites rivières à cascatelles, sous l'abri de ses petits temples d'amour, où l'on croit voir encore aujourd'hui, lorsqu'on s'y promène le matin quand les oiseaux chantent et le soir à la nuit tombante, errer les gracieux fantômes poudrés, en habits bleu barbeau, en robes semées de bouquets, en souliers à talons rouges. Époque élégante et rieuse vers laquelle nous aimons à nous retourner en notre temps de maisons à sept étages et de prétendu réalisme artistique d'où monte une vague odeur de dépotoir et de linge sale, triste sans grandeur; époque que nous embellissons et poétisons sans doute, où il y avait évidemment autant de femmes laides, autant d'imbéciles qu'aujourd'hui, avec moins de politesse et de savoir-vivre.

A Trianon comme à l'Opéra, les sujets de ces ballets, leur décor et leurs personnages variaient peu. Voici un exemple du genre :

LA ROSIÈRE, ballet d'action en deux actes, de la composition de M. Gardel, l'aîné, maître des ballets, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie de musique le mardi 29 juillet 1783.

Acte I. — Le théâtre représente la place du village, garnie d'arbres et de maisons. A droite est celle du bailli, vis-à-vis est une fontaine, et au fond un coteau sur lequel il y a plusieurs chaumières. A gauche, on voit un mur, une grille et de grands arbres qui annoncent le parc du château. Au milieu de la place est une statue de l'Innocence, couronnée de fleurs, tenant une espèce de légende sur laquelle on lit le vers suivant :

La plus sage demain reçoit une couronne.

Des tambourins, des fifres et des villageois entourent la statue.

Scène I. — Les paysans, par des danses, témoignent la joie qu'ils ressentent que la fête de la rosière soit fixée au lendemain. Le bailli sort de sa maison, tenant une lettre qu'un piqueur lui a remise de la part du seigneur. Le magister, le notaire et son clerc,



Lubin et Rosette se présentent au bailli, qui, après leur avoir fait part des ordres qu'il vient de recevoir, recommande à ces derniers d'épier avec grand soin la conduite de toutes celles qui viendront se faire inscrire, afin de lui en rendre un compte exact, principalement de leurs intrigues amoureuses...

Scène II (la Cage volée). — Colette paraît sur le coteau; elle lit, quand elle est au bas, la legende que tient la statue, ce qui l'engage à aller chez le bailli pour s'y faire inscrire. Avant

d'y entrer, elle pose à terre une petite cage à laquelle elle paraît très attachée, mais dont Colin, son amant, qui l'a suivie, s'empare; après quoi il se cache pour s'amuser de son inquiétude. Colette sort de chez le bailli, cherche longtemps sa cage et, désolée de ne pas la retrouver, se dispose à s'en aller, lorsque le berger vient la placer sur son passage. Enchantée de la revoir, Colette va pour s'en saisir, et prend au lieu d'elle la main de Colin. Celui-ci ne veut pas lui rendre sa cage à moins qu'elle ne lui donne les fleurs qu'elle porte à son côté. Elle les lui refuse et le quitte. Colin piqué s'en va avec la cage. Colette le suit, la lui reprend et veut fuir, mais le berger l'enchaîne, et ne lui accorde la liberté qu'en recevant les fleurs.

Scène III. — Dès qu'ils sont partis, les surveillants font entendre que le prix ne sera certainement pas pour cette jeune paysanne.

Puis c'est Annette, la bergère inconséquente avec son amant Lucas, qui ne mérite pas davantage le prix; enfin c'est Aline — *l'Heureuse Résistance* — qui est courtisée par Alix, un des arquebusiers, mais reste sage et insensible à ses vœux, quoiqu'elle l'aime aussi. « Cette victoire remportée sur l'Amour enchante les deux surveillants. » Aline aura le prix et sera couronnée à l'acte II, qui représente le jardin du seigneur; elle recevra une dot et sera mariée à son arquebusier.

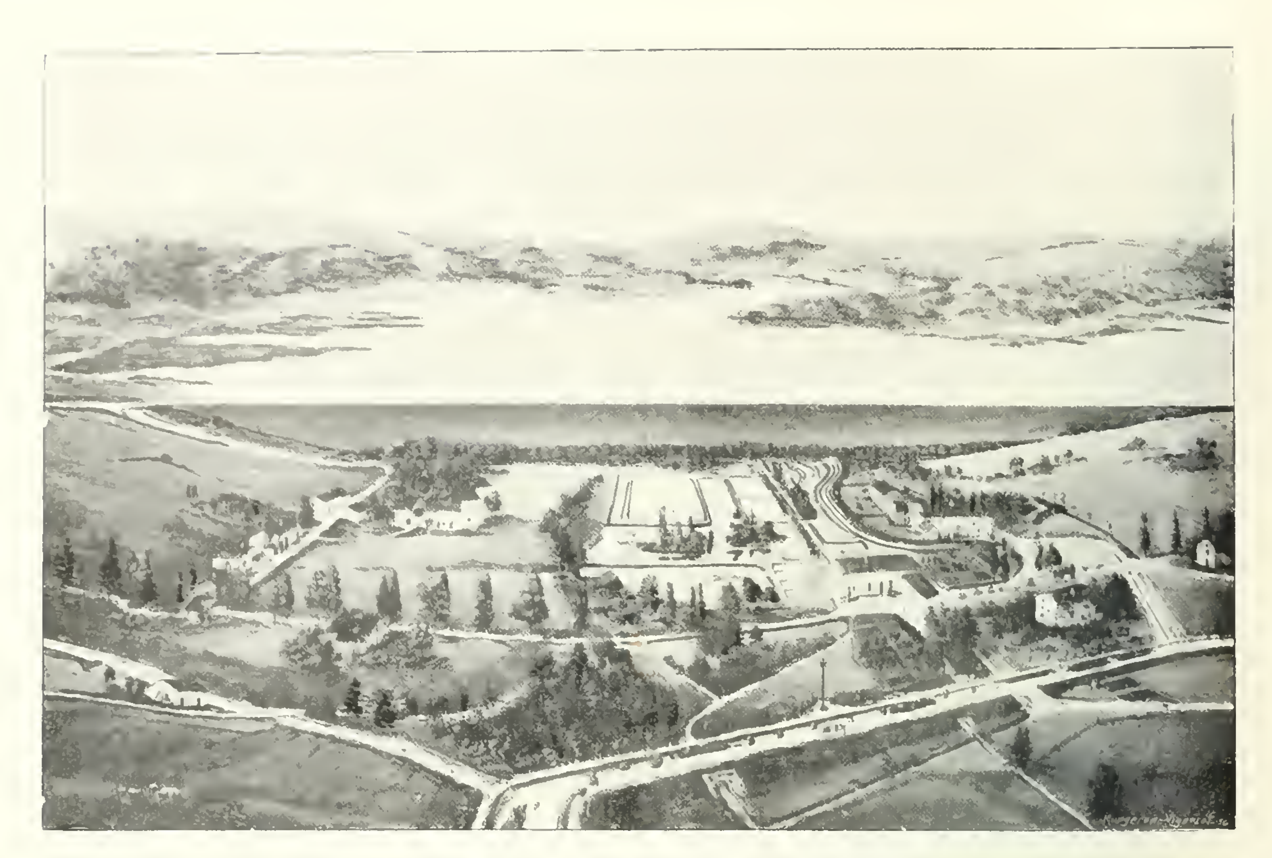
Tout cela était fort gracieux avec sa pointe de sentimentalité, et avait pour plus grand défaut de persuader aux nobles seigneurs et aux nobles dames qui le jouaient ou l'applaudissaient que le paysan ressemblait en réalité à ceux qu'ils voyaient là; tandis que le vrai paysan grattait la terre, plus malheureux qu'une bête de somme, à la merci de son seigneur, rendant l'âme sous la dîme et la corvée, ils s'imaginaient tout bonnement que son sort était le plus enviable qu'il y eût.

Et tandis que l'ancien régime enrubannait des moutons, faisait du fromage blanc dans des villages suisses et dansait des ballets pastoraux, se divertissant à ces jeux innocents comme s'il devait finir dans l'enfantillage ainsi que les vieillards, la Révolution, qui allait l'engloutir et bouleverser la face de l'Europe, montait, nuage sombre que nul ne semblait voir ni prévoir.

Paul GRUYER.

(*A suivre.*)





La digue et l'établissement de pisciculture avant la catastrophe.

(D'après une épreuve communiquée par M. Frœreisen.)

LA CATASTROPHE DE BOUZEY



Blocs de maçonnerie de la digue entraînés par les eaux.

A quelques kilomètres d'Épinal, un petit hameau, au fond d'un vallon pittoresque où les bourgeois endimanchés et les jeunesses de la ville dirigeaient habituellement leurs excursions. C'était Bouzey. Paysage charmant, avec les courbes harmonieuses de ses collines, ses vertes prairies, ses bouquets de sapins, de bouleaux et de hêtres, ses frais bocages toujours remplis de bruits d'ailes, de rires et de chansons! Curiosité locale aussi, fierté des bons Vosgiens qui, de plusieurs lieues à la ronde, amenaient là des admirateurs à la grande merveille de leur pays!...

Cette merveille, vous le savez, était une immense digue de 500 mètres de longueur

LE BALLET A TRAVERS LES AGES

III

DE LA RÉVOLUTION A NOS JOURS

I. — LA RÉVOLUTION



Avec la Révolution, nous retrouvons le vrai ballet, qui n'est plus seulement un prétexte à danses quelconques, mais, selon la mode antique, un enseignement, une cérémonie légale et civique où l'on ne vient pas voir des danseurs faire des pirouettes et les danseuses lever le pied en l'air : la partie lyrique et chantée y reprend en outre sa juste place. Tel est :

« *Le Triomphe de la République ou le Camp de Grand-Pré, divertissement lyrique en un acte, représenté par l'Académie de musique, le 27 janvier, l'an II de la République française. La musique est du citoyen Gossec, les ballets du citoyen Gardel. 10 sous.* » Quant aux paroles, elles sont de M.-J. Chénier, qui ne se nomme pas sur le livret.

La scène est à Grand-Pré dans le camp des Français, qui est séparé du camp des Prussiens par la rivière de l'Aisne.

Le livret en est simple : le Maire, les Officiers municipaux, les Citoyens, hommes, femmes et enfants, chantent en chœur la gloire de Dieu. Puis le chœur invoque le soleil, et c'est un des meilleurs morceaux de M.-J. Chénier :

> Soleil, qui, parcourant ta route accoutumée,
> Donnes, ravis le jour et règles les saisons,
> Qui, versant des torrents de lumière enflammée,
>   Mûris nos fertiles moissons.
> Feu pur! œil éternel, âme et ressort du monde,
> . . . .
> Malheur au despotisme! et que l'Europe entière,
> Du sang des oppresseurs engraissant ses sillons,
> Soit, pour notre Déesse, un vaste sanctuaire
>   Qui dure autant que tes rayons.
> Que des siècles trompés le long crime s'expie
> Le ciel pour être libre a fait l'humanité;
> Ainsi que le tyran l'esclave est un impie
>   Rebelle à la Divinité.

Des Villageois arrivent alors en portant des fruits et du vin et l'on danse autour de

l'Arbre de la Liberté en chantant chacun un couplet dont le chœur reprend le refrain. La danse est interrompue par la générale qui bat; les jeunes gens courent aux armes. C'est Brunswick qui a rompu la trêve; mais l'étranger est défait et les soldats reviennent exécuter un ballet militaire. La Liberté descend du ciel et vient s'asseoir sur un trophée d'armes. Alors s'avancent toutes les Nations délivrées par elle et chacune d'elles vient danser les danses de son pays, lesquelles se mêlent dans un grand ballet.

Nous avons encore : « *la Réunion du dix Août ou l'Inauguration de la République française, sans-culottide dramatique en cinq actes, en vers, mêlée de déclamations, chants, danses et évolutions militaires. — Au Peuple souverain, par les citoyens* G. Bouquier, *membre de la Convention nationale et du Comité de l'Instruction publique, et* P.-L. Moline, *secrétaire greffier attaché à la Convention.* Paris. De l'imprimerie du Journal des Hommes libres, an deuxième de la République française une et indivisible. »

Le théâtre représente l'emplacement de la Bastille. Parmi ses décombres, on voit la fontaine de la Régénération, représentée par la Nature qui, pressant de ses mains ses fécondes mamelles, en fait jaillir deux sources d'une eau pure qui s'épanchent dans un vaste bassin. Plusieurs arbrisseaux entourent la fontaine. Des Citoyens de tout sexe et de tout âge sont occupés, avant le point du jour, à orner de fleurs l'enceinte du lieu où la cérémonie de la fête doit commencer. Pendant que chantent les chœurs, les Citoyens et les Citoyennes dansent et font des ballets.

Le Président prend une coupe, et, « après avoir par une sorte de libation arrosé le sol de la Liberté, il boit le premier et fait successivement passer la coupe aux envoyés des Assemblées primaires. A chaque fois qu'ils boivent, une salve d'artillerie annonce la consommation de l'acte de fraternité. »

Chaque acte est terminé par un grand ballet; c'est, à la fin de l'acte II, un ballet de Villageois et de Villageoises avec, comme centre, un vieux Laboureur que ses enfants traînent sur une charrue. A l'acte III, « ballet-pantomime, pendant lequel des Citoyens viennent orner les arbres qui entourent la statue de la Liberté des offrandes patriotiques de tous les Français libres ». Des Citoyens, les uns sont habillés à la moderne, les autres costumés à l'antique. Enfin, à l'acte IV, « ballet. Des Citoyens de tout sexe et de tout âge viennent se mêler parmi les Représentants du peuple, les Envoyés des Assemblées primaires et les Autorités constituées. Ils se livrent à la joie que leur inspire une si belle fête » et un ballet général termine le spectacle.

Nous pourrions encore citer : *Toute la Grèce ou ce que peut la Liberté, tableau patriotique en un acte* (*5 janvier 1794*), etc., etc., et les ballets accompagnant les opéras de Méhul, de Grétry, de Le Moyne, etc., tels que : *la Rosière républicaine, Denys le Tyran, Léonidas, Miltiade à Marathon, Fabius*, et autres.

Et ce n'était pas seulement sur la scène de l'Opéra que, s'inspirant des événements et des passions à l'ordre du jour, le ballet célébrait la chute des tyrans, l'avènement de la liberté et les glorieuses batailles qui défendaient et faisaient respecter l'œuvre révolutionnaire; partout dans les provinces et dans les campagnes des fêtes populaires mêlées de chants et de danses avaient lieu quotidiennement, plus ou moins élégantes et esthétiques, toutes évidemment aussi sincères et où les figurations dansantes n'étaient point faites par des personnages gagés; mais, comme jadis, par des « citoyens » et des « citoyennes ». Les rapports sur ces fêtes, bien typiques et symbolisant bien cette époque, sont innombrables. Il nous suffira de choisir entre mille le *Compte rendu à la Convention nationale de ce qui s'est passé à la fête civique de Brunoy, le décadi 30 nivôse 1793* (*19 janvier*), *par les représentants du peuple nommés pour assister à cette fête.*



Tout le monde connaît du reste Brunoy, ce petit pays à mi-route de Paris et de Melun, si joli du chemin de fer, lorsqu'on y passe sur le viaduc dominant la verdoyante vallée de l'Yère aux eaux calmes et aux grands arbres.

« Cette commune, dit le rapport, était jadis célèbre par les processions extravagantes et somptueuses auxquelles son seigneur dépensait annuellement des sommes qui auraient suffi à l'établissement de plusieurs milliers de familles. » Mais depuis la chute de Capet, à qui l'on va couper le cou le surlendemain, tout cela, heureusement, a changé et la population a tenu à en manifester sa joie par la fête civique en question. « Tout indiquait, continue le rapport, que le cœur avait fait les apprêts de cette fête dont le génie de la Liberté dirigeait l'exécution. Des hymnes patriotiques bien choisis, des discours moraux et révolutionnaires,

des hommages aux mânes des martyrs de la liberté, hommages desquels on avait eu soin d'écarter jusqu'aux plus légères nuances de l'idolâtrie, des danses rustiques, un banquet dans lequel les citoyens de Brunoy offraient avec empressement à leur frère le morceau qui pourrait lui plaire davantage et dont ils se privaient pour lui; tout enfin annonçait le retour de ces temps antiques mais heureux » (né de parents auvergnats mais honnêtes, dit un vaudeville) « où l'homme ne voyait dans l'homme que son frère. » Puis l'on inaugura les bustes de Marat, de Brutus et de Jean-Jacques Rousseau. Quel mélange, Dieu du ciel! On inaugura un temple de la Raison, un autel de la Patrie, et l'on alla recevoir avec un détachement de cavalerie et un tambour les envoyés de la Convention. Après les discours, le cortège se mit en marche dans l'ordre suivant : 1° la cavalerie; 2° le tambour; 3° les députés des Sociétés populaires; 4° les députés de la Convention; 5° des Jacobins et la citoyenne Quinette, recommandable par son patriotisme et sa vertu, accompagnée de son vieux père; 6° une charrue, une herse, un cultivateur, des moissonneurs, des vendangeurs, les musiciens, trente-cinq jeunes filles portant une bannière où était inscrite la Déclaration des Droits de l'homme, et les bustes des susnommés Marat, Brutus et Jean-Jacques Rousseau; 7° un char qui portait les trois déesses : la Liberté, Bellone et Thémis; plus deux vieillards et deux blessés pour la patrie.

Le cortège, ainsi composé, se promenait par les rues de la commune, s'arrêtant, de place en place, devant les bustes de Marat, Brutus et Jean-Jacques, devant l'autel de la Patrie, le temple de la Raison, l'arbre de la Liberté; on chantait alors des hymnes patriotiques et l'on dansait des figures rustiques de ballet.

Et ce qui se passait là à Brunoy avait lieu également aux quatre coins de la France. Ces processions civiques, ces inaugurations de bustes, ces chars traînant des vieillards et des laboureurs, la Liberté, Bellone et Thémis, ces exhibitions de citoyennes vertueuses et de leur père, où l'on retrouve l'influence sentimentale de Jean-Jacques et de Robespierre, les grands ballets patriotiques et républicains de l'Opéra, toutes ces « sans-culottides » nous font aujourd'hui un peu sourire; ils n'ont pourtant rien en eux de plus ridicule que bien des choses qui nous enthousiasment à cette heure et dont riront nos petits-neveux. Et si l'on se reporte à l'époque où tout cela avait lieu, aux circonstances ambiantes, cela prend alors une incontestable grandeur, naïve et puissante comme toutes les manifestations populaires; on sent passer là le grand souffle qui poussait aux frontières les volontaires pieds nus faisant fuir devant eux, étonnées, les vieilles armées de l'Europe coalisée; il fallait cet universel enthousiasme pour que pût s'accomplir l'œuvre surhumaine qui du vieux monde faisait un monde nouveau, et n'oublions pas que, pendant que se dansaient les ballets révolutionnaires, l'écho des canons ennemis accompagnait l'orchestre. Il n'y a pas de vérité absolue, il n'y a que des points de vue divers auxquels seuls il convient de se placer pour juger les choses si l'on pense à l'écrasement de l'homme des campagnes pendant des siècles, au mépris dans lequel on le tenait, on comprend sa joie à sa délivrance, à la glorification de sa charrue, et que les vieux paysans qui avaient connu tant de misère pleurassent d'émotion quand, au pied des arbres de Liberté, ils présidaient les rondes dansées en l'honneur de la Révolution. Et n'admirez-vous pas la Convention qui, à la veille du jour où elle faisait exécuter Louis XVI, où elle osait lancer aux rois de l'Europe cet audacieux défi, envoyait deux de ses membres la représenter à une cérémonie civique et dansante dans la petite commune de Brunoy?

II. — L'EMPIRE. LA RESTAURATION



L'Empire eut le ballet d'opéra dont les sujets furent tantôt conservés dans le genre Watteau (*l'Amour à Cythère*, *Lucas et Laurette*, *l'Heureux Retour*, etc.), tantôt empruntés à l'antiquité, ou plutôt à une soi-disant telle antiquité que Napoléon, les arts et l'industrie remettaient en honneur. Tels sont par exemple *Achille à Scyros*, *le Retour d'Ulysse*, *Alexandre chez Apelle*, ballets héroïques, réglés presque tous par Gardel, grand maître des ballets. *L'Enlèvement des Sabines*, ballet-pantomime historique, en trois actes, fut représenté pour la première fois à Fontainebleau devant LL. MM. le 4 novembre 1810, l'année du mariage de Napoléon avec Marie-Louise, et passa ensuite à l'Opéra.

Des ballets allégoriques célébrèrent les grands événements du règne; c'est ainsi que l'Opéra représenta le 2 janvier 1807, au lendemain du décret de Berlin établissant le blocus continental, *l'Inauguration du temple de la Victoire*, musique de Lesueur, paroles de Baour-Lormian, ballets de Gardel. Décor : le vestibule d'un temple antique, faisceaux de drapeaux aux colonnes, autel, trépieds sur lesquels brûlent des parfums. Personnages : un Poète récitant, deux Guerriers récitants, chœur des Poètes, les Muses, des Génies, chœurs et danses militaires. Le temple de la Gloire s'ouvre, Clio et les Muses gravent sur des tables d'or le nom des braves morts dans les batailles...

De même la naissance du fils de l'Empereur, du roi de Rome, fut célébrée le 27 mars 1811 par un opéra-ballet, tableau allégorique intitulé : *le Triomphe du mois de Mars, ou le Berceau d'Achille*. Les personnages étaient : l'Aurore, le Printemps, l'Été, l'Automne et l'Hiver, les différents Mois, Janvier, Février, Mars, etc. L'Espérance apportait le berceau du jeune roi et le confiait à Mars qui chantait :

> Le fils d'Achille a reçu la naissance,
> Et le premier j'aurai la gloire
> D'avoir vu naître un fils au plus grand des Césars.

Et le chœur reprenait :

> Le fils d'Achille a reçu la naissance,
> Pour l'avenir un roi nous est donné;
> Nous soutiendrons ses premiers pas,
> Et dans les champs de la vaillance
> Nous le suivrons jusqu'au trépas.

C'était, hélas! l'apogée après lequel il faut que décline toute gloire humaine, et dix ans après ce n'était pas le fils d'Achille qui trônait au Louvre près de son père, mais les Bourbons rentrés dans les fourgons de l'étranger.

Ils célébrèrent leur Restauration par des fêtes nombreuses, et, dans leur entreprise générale de rétablissement du passé, l'ancien ballet de Cour auquel prenaient part les plus hauts personnages, et non les professionnels, ne fut pas oublié; c'est ainsi que le



lundi gras 2 mars 1829, un ballet selon le type d'autrefois fut donné à la Cour, dans le pavillon de Marsan.

La *Pandore*, journal quotidien de la littérature, des spectacles et des arts, en fait mention en ces termes : « Le bal donné le lundi gras dans les appartements des Enfants de France a paru aussi brillant que nouveau. Les draperies et les décorations étaient en harmonie parfaite avec les différents trônes élevés pour figurer le cérémonial des Cours. Le premier groupe figurait la Cour de François II ; on a vu paraître ensuite la Cour de Jeanne d'Albret, la Cour de Henri VIII roi d'Angleterre et celle de Catherine de Médicis. S. M. et LL. AA. RR. se sont rendues à ce divertissement. » Nous avons chez Castil Blaze qui n'est pas sérieux pour le passé, mais intéressant ici parce qu'il parle d'un fait contemporain, toutes sortes de détails sur ce ballet où les plus grands noms figurèrent, où Madame représenta Marie Stuart. « Madame, dit-il, arrivée au pied de l'amphithéâtre, s'assied sur un trône qui lui avait été préparé. Les cheveux crêpés et relevés en racine droite, la fraise goudronnée et parsemée de pierres précieuses; habillée d'une robe de velours bleu sous laquelle elle portait un vertugadin et qu'ornaient des rivières de diamants dont le prix pouvait s'élever à plus de trois millions, Madame rappelait de la manière la plus frappante les portraits de la reine d'Écosse... Près d'elle, debout et découvert, sous le costume de François, dauphin de France, se tenait Monseigneur le duc de Chartres. Les autres personnages, chacun en leur rang, prirent place. Lors, un page de la reine mère d'Écosse vint annoncer la visite de cette souveraine. Marie de Lorraine parut, appuyée sur le bras de François de Guise, précédée de ses pages, et suivie de sa cour... Sur un ordre de Madame, les jeunes filles les plus séduisantes de la Cour exécutent un quadrille réglé par M. Gardel. Je n'essayerai pas de donner une idée de cette danse qui ne fut ni une sarabande, ni une autre figure chorégraphique du temps, mais dont les grâces naïves et modestes de celles qui l'exécutaient faisaient tout le charme...

« De tous les costumes qui parurent à cette fête, le seul qui pût rivaliser avec l'ajustement de Madame par la fidélité des détails et la vérité historique, c'est celui de M. le duc de Richelieu... Son manteau était doublé d'une étoffe grise, à fleurs d'or, venue d'Orient et semblable à celle que Venise seule fournissait à l'Europe au seizième siècle. Les boutons du pourpoint étaient de perles fines. L'épée qu'il portait, du travail le plus exquis, était une arme de famille dont il avait hérité. »

Cette fête ne fut pas la seule de ce genre et l'aristocratie, suivant l'exemple de la Cour, en donnait de semblables dans ses salons. « On a un bal gothique aux environs du Palais-Bourbon, chez une favorite de la duchesse de Berry; une marquise, esprit fort d'avant la Révolution, ressuscite pour une nuit la Cour du roi Henri. Il se produit dans ces fêtes costumées un mélange de théâtre et de mondanités dont les tenues se confondent. On quitte une pièce représentée sur le théâtre d'un salon pour se joindre aux quadrilles, et l'on conserve son habit du rôle. Mme de Puibusque a, tout à l'heure, froidement interprété son rôle dans une comédie, mais elle valse sous son diadème couvert de plumes, ce qui lui attire ce mot de M. Decazes : « Tiens, une glace panachée » (Bouchot, *la Restauration*).

Les fleurs étaient alors fort à la mode dans la décoration des appartements, tant réelles qu'artificielles; on en sculptait des corbeilles sur le bois des lits; on donnait aux pendules la forme de corbeilles fleuries. Cette mode eut son influence sur les figures des bals qu'on dansait alors, et l'on fit des ballets de fleurs animées.



De cette époque jusqu'à nos jours le ballet n'a cessé de décliner; il s'est de plus en plus séparé du chant, son accompagnement naturel, et, soit qu'il vienne se plaquer comme un parasite au quatrième acte d'un opéra dont il interrompt l'action dramatique et mélodique, soit qu'il représente une histoire quelconque mimée et dansée, d'une invention généralement peu méchante, il n'est qu'un prétexte à pirouettes et ne dépasse guère un acte ou deux — ce qui est aussi bien d'ailleurs, car ces gens qui tournent, muets et sans mot dire, sont bien vite lassants. Ce fut le romantisme qui imprima au ballet son dernier caractère un peu typique et intéressant; les titres et le nom de « fantastique » que portent alors un certain nombre de ballets caractérisent bien l'époque : *l'Orgie*, de Carafa (1831), et la même année, *Robert le Diable*, avec son célèbre ballet des nonnes qui sortent de la tombe pour dérouler leur danse sous les arcades du vieux cloître; *la Sylphide*, de Schneitzhœffer (1832, — Taglioni chorégraphe, et Mlle Taglioni principale interprète), qui demeura au répertoire jusqu'en 1860; *la Révolte au sérail* (1833); *Giselle ou les Willis* (Adam, 1841), la même année que *le Freischütz*; *la Péri*, musique de Burgmuller, livret de Théophile Gautier; *l'Ame en peine*, de Flotow, etc. L'effort le plus intéressant fut fait avec *la Tentation* (20 juin 1832), ballet-opéra, musique d'Halévy et Casimir Gide, décors d'Eugène Lami et Paul Delaroche.

Cette tentation était celle de saint Antoine, dénommé simplement *l'Ermite*. Le premier acte se passait dans un désert d'Orient; le Saint pleure dans son ermitage l'éternel veuvage auquel il est condamné. On frappe à sa porte, c'est une jeune fille toute mouillée de pluie, qui demande asile. Le Saint l'accueille, la réchauffe, lui verse à boire du vin, boit lui-même, plus qu'il n'a coutume, « l'imprudent! dit le livret; pendant que l'orage gronde au dehors, un autre orage s'allume peu à peu dans son cœur ». La jeune fille s'effraye, va se réfugier aux pieds de la Madone, et, tandis que l'ermite trop hardi s'avance, la foudre éclate et le tue. Arrive alors Astaroth, roi des enfers, suivi d'un chœur de démons qui veulent s'emparer de l'âme du mort; mais arrive aussi Mizaël suivi du chœur des anges qui prétend que l'âme en question est son bien, un seul péché ne pouvant faire condamner la sainteté de toute une vie. Dispute des deux chœurs,



menaces mutuelles ; bref, il est convenu que le mort revivra et sera tenté trois fois. S'il resiste, il sera à Dieu, s'il succombe, Astaroth en fera ce qu'il voudra.

Le décor du second acte fut, parait-il, fort beau, et quelqu'un, qui avait alors quatre ans, me disait qu'il s'en souvient aujourd'hui encore comme s'il y était. Il representait l'intérieur d'un volcan, rendez-vous des démons de l'enfer et peuplé d'un tas de monstres antédiluviens, bizarres et fantastiques ; un immense escalier montait jusqu'au ciel lumineux. Tandis

que dansaient diables et diablesses, Astaroth convoquait sa cour afin de s'entendre sur les moyens à employer pour tenter et perdre l'ermite; il faisait venir les sept diablesses qui sont les sept Péchés capitaux, Orgueil, Luxure, Envie, Gourmandise, Avarice, Colère, Paresse, puis il remuait la chaudière infernale, et alors, dit le livret, « que sort-il de la chaudière? une jeune et jolie fille qui n'a d'autres voiles que ses cheveux épars, figure candide et virginale... » Mais je crois que le « qui n'a d'autres voiles que ses cheveux épars » était pure imagination du librettiste et simple façon de parler, car l'on n'était plus à Rome, et probablement aussi la « figure candide et virginale » devait, entre ses pas, faire de l'œil aux messieurs de l'orchestre. Toujours est-il que ladite Miranda sera chargée de faire faillir l'ermite. Je ne vous raconterai pas dans le détail les trois autres actes, quelles rudes attaques le saint homme doit soutenir, soit de la voluptueuse danseuse, soit des légions de diables qui tentent de l'effrayer, bossus, tortus, camus, etc., comme dans l'estampe célèbre de Callot : il vous suffira de savoir que tout se termine à la plus grande gloire de Dieu.

Ce ballet est intéressant à plus d'un point de vue; d'abord il est bien l'expression d'une époque, de sa littérature, de son art, de son esprit, puis il fut un effort réel, et le dernier, vers un ballet complet, où perpétuellement le chant se mêle à la danse et la soutient; il n'y eut qu'un malheur : ni le librettiste, ni les musiciens ne furent à la hauteur. Quand on se mêle de vouloir faire grand, il faut alors que ce soit très bien; Wagner aurait pu faire cela. Quelques essais furent encore tentés de ballets avec accompagnement de chant; tel fut celui intitulé *la Fille de marbre* (1847), musique de Puigni, et *Griselidis ou les Cinq Sens*, musique d'Adam, livret de Dumanoir, qui fut représenté le 16 février 1848, quelques jours avant les barricades et la révolution, qui ne contribuèrent pas à son succès et firent plus de bruit que lui.

De nos jours, une danseuse américaine, nommée Loïe Fuller, a introduit dans la danse théâtrale un élément nouveau, la coloration, au moyen de projections électriques changeantes, de longs voiles agités autour du corps en spirales et rotations variées; les effets de lumière obtenus par le mélange des couleurs ou par leur unité, par leur diffusion dans ces immenses gazes ténues qui en prennent successivement tous les tons, sont vraiment merveilleux. Le succès a été considérable et les imitations nombreuses, et en appliquant le même principe non plus à une seule danseuse, mais à plusieurs, on a obtenu le ballet Loïe-Fuller qui a été certainement ce qu'on a vu de plus intéressant et de plus original en ballet depuis fort longtemps.

On pourrait encore citer les grands ballets italiens donnés à l'Éden il y a quelques années, avec une figuration considérable et dont *Excelsior* fut le type. Quant au plus récent usage du ballet d'apparat et de circonstance, il a été fait récemment, lors du passage à Paris de « nos amis les Russes ». Une scène fut dressée sous le dôme central du Champ de Mars, à l'extrémité de la galerie de trente mètres, où fut servi un grand banquet, et, pendant le repas, le corps de ballet de l'Opéra y dansa, accompagné des chœurs.

En résumé, le ballet, tel que nous le voyons aujourd'hui, est, nous ne saurions trop insister sur ce point, une dégénérescence assez pauvre de ce qu'il fut longtemps et partout.

Tout fait a ses causes, et les anciens ballets liturgiques de l'Égypte dansés par les prêtres et les prêtresses d'Isis, les processions dansantes de l'Hellade, où prenaient part non pas des gens gagés mais toute la cité, ne sont plus aujourd'hui possibles, ni les

ballets orgiaques du Bas-Empire romain, ni les ballets macabres, ni ceux où figurait Louis XIV. Les mœurs ont changé, et la danse, en dehors des salons, est devenue l'apanage exclusif de ceux et de celles dont c'est la profession ; l'idée que nous avons — à tort ou à raison, qui le sait? — de la dignité humaine empêche et empêchera toujours désormais qu'il en soit autrement.

D'ailleurs, en dehors même de cette considération sentimentale que des gens du monde et de la bonne société ne doivent point s'exhiber en public, l'exercice de la danse de ballet est devenu une sorte de gymnastique spéciale, d'acrobatie, profondément ridicule du reste, à laquelle on ne peut se livrer sans de longues études corporelles. Autrefois, dans les grands ballets liturgiques ou civiques auxquels les premiers et les premières de la cité prenaient part, on ne dansait pas du tout comme nous le voyons faire aujourd'hui à l'Opéra; leur danse était calme et digne, une sorte de glissement rythmé. Seuls les danseurs et les danseuses de profession se livraient à des pirouettes semblables à nos pirouettes modernes, et chacun sait l'histoire de ce Grec qui, pour s'être, après le dîner des fiançailles, livré à des danses de baladin, se vit retirer par le père de sa fiancée la parole donnée. Ajoutez encore aux causes qui rendent impossible, même privé, un ballet quelconque de gens modernes, la laideur sans pareille du costume que l'homme porte aujourd'hui ; le pantalon surtout, cette espèce de gaine aussi large à la cheville qu'au genou, est désespérant au point de vue décoratif.

Le ballet, en dehors de reconstitutions costumées de l'ancien temps, auxquelles des gens du monde peuvent, à portes closes, s'amuser chez eux, se trouve donc en somme réduit aujourd'hui au ballet théâtral, et c'est là seulement que l'on pourrait tenter, sans l'implacable routine, un essai de régénération ; d'abord dans le rétablissement du chant, accompagnement naturel de la danse, ensuite dans les sujets, dans les livrets, enfin dans la danse elle-même.

Rien de plus simple, évidemment, que ce rétablissement de la partie chantée, rien de plus facile non plus que de trouver d'autres livrets, car, en admettant qu'il n'y ait, à l'heure actuelle, personne qui soit capable d'en inventer, il suffirait de reprendre d'anciens livrets du dix-septième siècle que nous avons vus autrement féconds et variés; quant à la réforme de la danse actuelle, elle aurait à porter sur deux points principaux. En premier lieu, la suppression des danseurs mâles. Je ne connais rien de plus grotesque qu'un homme qui danse; autant la femme semble faite pour la danse, autant sa grâce et sa légèreté naturelles se prêtent à cet exercice, autant un danseur exécutant des ailes de pigeon et autres tours simiesques semblables me semble atteindre aux dernières limites du ridicule. L'homme dansant n'est possible que dans les danses comiques, pour produire un effet de rire, et dans certaines danses de caractère comme en ont quelques pays, qui sont fort belles celles-là et n'ont aucun rapport avec les susdites pirouettes; et nous remarquerons en passant que, selon l'usage primitif, toutes ces danses sont, dans tous ces pays, accompagnées d'une partie chantée. Ainsi, les jours de Pardon, les Bretons dansent en chantant. En second lieu, dans nos ballets actuels, le principal ornement, le centre du ballet est le pas seul, exécuté sur la pointe des pieds par la danseuse étoile. Par quelle aberration du sens plastique en est-on arrivé à faire danser une malheureuse sur la pointe de ses pieds? Je souffre, et chacun, semble-t-il, doit souffrir comme moi à voir ce tour de force, comme à entendre les roulades de la chanteuse dans les opéras à l'ancienne mode; car tout ce qui exagère et contrarie la nature ne saurait jamais être beau.

La seule invention moderne dont se soit heureusement enrichi le ballet théâtral



est le tutu; rien de gracieux comme ce flot de gaze d'où émergent le buste et les jambes de la danseuse.

En dehors de ce point, tout serait à changer et à refaire dans notre ballet actuel; mais qu'on commence par nous délivrer des danseurs mâles! Rassurez-vous toutefois, hommes souriants et désossés qui, tout en tournant comme des toupies, envoyez aux étoiles de si beaux baisers, et qui vous frottez le thorax avec tant de conviction pour indiquer que votre cœur est féru d'amour, la routine veille et vous protège.

PAUL GRUYER.

